

## Le modèle joycien et la pensée musicale des années cinquante et soixante

Considérée comme force majeure dans les développements littéraires, picturaux, philosophiques et culturels du modernisme, de l'avant-garde et du post-modernisme, la rencontre de James Joyce et des milieux musicaux sera tout aussi fructueuse. D'abord, son œuvre fournira le matériel littéraire pour bon nombre d'œuvres vocales. Ensuite, elle se révélera être un modèle d'une richesse intarissable aux compositeurs en quête de nouveaux procédés compositionnels.

### I

La liste des compositeurs ayant «utilisé» des textes de James Joyce (Tableau I)<sup>1</sup> révèle d'emblée l'ampleur du pouvoir d'attraction qu'exerce la poésie et la prose joyciennes. Ainsi, depuis la publication en 1907 de *Chamber Music*, plus de 250 titres de plus de 180 compositeurs s'inspirent du corpus joycien et au moins un de ses textes est mis en musique chaque année.

*Chamber Music* — recueil de 36 poèmes modelés d'après les airs élisabéthains et vraisemblablement conçu pour être mis en musique<sup>2</sup>, est particulièrement fréquenté avec environ 150 titres. Comme ce sera le cas pour la cinquantaine de titres issus de *Pomes Penyeach* (recueil de 13 poèmes publiés en 1927) et du poème *Ecce Puer* (publié en 1932), la majorité de ces œuvres consiste en une mise en musique traditionnelle pour voix et piano. Cette poésie sera exploitée par des compositeurs aux démarches compositionnelles aussi différentes que Szymanowski (1926), Albert Roussel (1931), George Antheil (1932-33), Samuel Barber (1930), Luciano Berio (1953), David Del Tredici (1959, 1964, 1984) Donald Martino (1956) et Klaus Huber (1962).

Mais, on le sait, ce n'est pas tant la poésie mais la prose qui propulsera James Joyce au premier rang des modernistes. Aussi, la publication de *A Portrait of the Artist as a Young Man* en 1916, de *Ulysses* en 1922, et de *Finnegans Wake* en 1939, fournit un matériau d'une polyvalence inouïe à même de captiver les fervents créatrices d'un grand nombre de musiciens parmi lesquels figurent plusieurs compositeurs dits «majeurs».

Dallapiccola, grand admirateur de Joyce, utilise un extrait de *A Portrait of the Artist as a Young Man* dans *Requiescant* en 1958 alors que l'année suivante, Persichetti met en musique un extrait du même ouvrage dans un de ses *Lieder*. Par ailleurs, George Antheil, fasciné par *Ulysses*, projette en 1925 la composition d'un opéra intitulé *Mr. Bloom and the Cyclops*. *Ulysses* encore, véritable encyclopédie dont chacun des 18 chapitres crée sa propre technique, séduit Bernd Alois Zimmermann au début des années 60 et, plus récemment, inspire Hans Zender dans son opéra *Stephen Climax* (1986). Enfin, *Finnegans Wake*, «le plus terrifiant des documents sur l'instabilité formelle et l'ambiguïté sémantique»<sup>3</sup> et véritable «chant» que Joyce enregistra lui-même, sera au cœur de l'élaboration de plusieurs œuvres de John Cage et inspirera, entre autres, Harry Partch (1944 et 1955), Humphrey Searle (1950-51), Fred Lerdahl (1968-69), Jean-Yves Bosseur (1975), Tod Machover (1980) et Toru Takemitsu (1981 et 1985).

Ce bref compte-rendu des données fournies par cette liste des «mises en musique» des textes de James Joyce appelle l'exploration de l'effet de la poétique joycienne sur les techniques compositionnelles, plusieurs compositeurs ayant admis leur dette envers Joyce. Le modèle joycien sert particulièrement l'avant-garde musicale des années 50-60, alors que chacun(e) se doit d'avoir fréquenté l'univers de l'auteur rendu plus accessible par la traduction et l'appareil critique. Parmi les stratégies joyciennes que les compositeurs tenteront de faire opérer dans l'œuvre musicale, je retiendrai brièvement ici les trois notions suivantes: 1) la nature multidirectionnelle et proliférante caractérisant *Finnegans Wake* et mise en œuvre par Boulez, 2) la notion d'épiphanie développée dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* et adaptée par Berio et, finalement 3) la technique du «stream of consciousness» (flux de conscience) exploitée dans *Ulysses* et réalisée par Zimmermann.

1 Cette liste — voir ci-dessous — a été établie à l'aide de diverses sources. Les plus importantes sont: 1) les catalogues de la Library of Congress, 2) John S. Slocum et Herbert Cahoon, *A Bibliography of James Joyce*, Londres: Rupert Hart-Davies 1953; 3) S. Hill, «Musical Settings of Texts by James Joyce: a supplement to section of Slocum and Cahoon's», in: *Long Room* 2 (1970), pp. 12-17;

4) Alan C. Cohn, «Musical settings of Texts by James Joyce», in: *Long Room* 6 (1972), pp. 17-21; 5) *James Joyce's Chamber Music: The Lost Song Settings*, édité par Myra Teicher Russel, Indianapolis: Indiana University Press 1993.

2 Voir Arthur Nestrovski, «Joyce's Critique of Music», in: *Perspectives of New Music* 29 (1991), p. 8.

3 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal de Bézieu, Paris: Editions du Seuil 1965, p. 257.



## II

Dès 1950, Pierre Boulez s'enthousiasme pour *Finnegans Wake* que John Cage vient de lui envoyer. En janvier 1950, il écrit: «Il nous reste à aborder le vrai «délire» sonore et à faire sur les sons une expérience correspondant à celle de Joyce pour les mots.»<sup>4</sup> Les références à Joyce seront nombreuses dans l'univers boulézien mais c'est surtout dans son célèbre «Sonate «que me veux-tu?»» (1964) consacré à la *Troisième Sonate pour Piano* qu'il révèle l'importance du littéraire dans sa démarche:

Il m'apparaît [...] que certains écrivains sont allés, présentement, beaucoup plus loin que les musiciens dans le domaine de l'organisation, de la structure mentale de l'œuvre [...] Les deux auteurs qui m'ont particulièrement incité à la réflexion, qui m'ont, dans ce sens, marqué le plus profondément de leur influence: Joyce, Mallarmé.<sup>5</sup>

Le modèle joycien est au cœur de la conception de la *Sonate*, au même titre que la référence à Mallarmé. Boulez dit encore:

[...] Ma sonate avec les cinq *Formants* qu'elle comporte, est, pour reprendre cette appellation, une sorte de «work in progress» [...] j'ai une prédilection marquée pour les grands ensembles, centrés autour d'un faisceau de possibilités déterminées (là encore, l'influence de Joyce).<sup>6</sup>

Comme l'explique Arthur Nestrovski dans *Joyce's Critique of Music*<sup>7</sup>, 36 volumes d'esquisses et de notes de toutes sortes montrent que la genèse et les métamorphoses de *Finnegans Wake* font partie intégrante de la conception du roman. Cet état de fait amoindrit le sens prosaïque de l'expression «work in progress» (titre provisoire du roman) i.e. «œuvre publiée par tranches» et l'enrichit de la notion de «prolifération».

Et c'est dans ce sens que, rappelons-le, l'utilisation par Boulez de termes tels que «Texte», «Parenthèse», «Glose» et «Commentaire» et «Trope», le titre du formant de la *Sonate* dont ces termes désignent les sections, sous-tend l'emploi d'une technique compositionnelle reposant sur l'idée de prolifération et procède de la lecture de Joyce.

Dans *Boulez's Third Piano Sonata: Surface and Sensibility*<sup>8</sup>, Robert Black a d'ailleurs soulevé la parenté structurelle entre le chapitre 2 du deuxième livre de *Finnegans Wake*, «Night Lessons», et le mouvement «Parenthèse» du formant Trope de la *Troisième sonate*.

La confrontation de ces deux extraits est en effet particulièrement révélatrice. Chez Joyce, un ensemble de commentaires (déclarations solennelles de Shaun à droite, gloses irrévérencieuses de Shem à gauche et contribution d'Issy dans les notes en bas de page) se trouvent juxtaposés au texte principal. De façon similaire, Boulez juxtapose au premier niveau structurel — obligatoire et dont le tempo est «exact» — un deuxième niveau constitué de cinq parenthèses faisant écho au texte principal et dont le tempo est «libre». L'interprète peut omettre les parenthèses, théoriquement facultatives, comme le lecteur est libre de lire ou non les notes de références.

On se rappellera enfin que chez Boulez, la volonté de filiation entre macro- et micro-structures observée dans la possibilité de permutations à plusieurs niveaux (structure globale de la sonate, structure interne des mouvements, élaboration du matériau sériel)<sup>9</sup> rappelle les visées joyciennes. D'une part, *Finnegans Wake*, œuvre sans fin ni commencement, se caractérise par la variabilité et l'incertitude de ses éléments. D'autre part, son auteur a dit d'elle: «J'aimerais qu'il fut possible de prendre au hasard une page de mon livre et de voir d'un seul coup quel livre c'est»<sup>10</sup>. Pour Joyce, comme pour Boulez, la micro-structure — mot ou configuration sonore prédisposés à la prolifération — reflète ce vers quoi tend la macrostructure: une sorte de «labyrinthe» aux trajectoires multiples.

## III

Certains aspects de la démarche compositionnelle de Luciano Berio empruntent également aux notions joyciennes de prolifération et de «work in progress». Ainsi, les *Sequenze* pour instruments solo peuvent susciter des *Chemins* qui, selon le principe du «commentaire», amplifient et développent la pièce initiale.<sup>11</sup>

Mais chez Berio — qui dit avoir découvert Joyce en 1957 avec Umberto Eco<sup>12</sup> — plusieurs «chemins» mènent à Joyce. Dans *Thema (Omaggio a Joyce, 1958)*, par exemple, c'est cette reconnaissance du potentiel

4 Pierre Boulez — John Cage: *correspondance et documents*. Réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Françoise Davoine, Hans Oesch et Robert Piencikowski, Winthertur: Amadeus Verlag 1990, p. 72.

5 Pierre Boulez «Sonate «que me veux-tu?»» in: Pierre Boulez, *Points de Repère*. Textes présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris: Éditions du Seuil 1981, p. 151. Article paru pour la première fois in *Médiations* 7 (1964).

6 Pierre Boulez, «Sonate «que me veux-tu?»», pp. 156-157.

7 Arthur Nestrovski, «Joyce's Critique of Music», p. 27.

8 Robert Black, «Boulez's Third Piano Sonata: Surface and Sensibility», in: *Perspectives of New Music* 20 (1981-82), pp. 188-189.

9 Voir les analyses détaillées de Ivanka Stoianova, «La Troisième Sonate de Boulez et le projet Mallarméen du Livre», in: *Musique en Jeu* 16 (1974), pp. 9-28; Manfred Stahnke, *Struktur und Ästhetik bei Boulez: Untersuchungen zum Format «Trope» der Dritten Klaviersonate*, Hamburg: Karl Dieter Wagner 1979.

10 James Joyce cité in Umberto Eco, *L'œuvre Ouverte*, p. 258.

11 Au sujet des *Chemins* de Luciano Berio, voir Ivanka Stoianova, «Luciano Berio: Chemins en Musique», in: *La Revue Musicale* 375-377 (1985), pp. 425-433.



inhérent à l'idée joycienne de la musicalisation du texte et à cette relation complexe entre le sémantique et le phonétique qui est mise en œuvre.<sup>13</sup> Ailleurs, la rencontre de Berio avec Joyce engendra l'exploitation dans le musical de cette notion bien joycienne d'épiphanie.

Dans sa version définitive, achevée en 1965, *Epifanie* est constituée d'un cycle de sept pièces instrumentales (Quaderni) auquel s'est intercalé un cycle de cinq pièces vocales, cinq «Epiphanies» mettant en musique des textes de Proust, Machado, Joyce, Claude Simon, Brecht (deux des pièces du cycle instrumental utiliseront des textes de Sanguineti et Proust). Les deux cycles, qui peuvent être joués séparément, sont — à la manière de la *Troisième Sonate* pour piano de Boulez — permutable, en soi et ensemble. Berio limite cependant le nombre possible des permutations à neuf et admet sa préférence pour la première de ces possibilités:

A (Quaderni) / a (Epifanie) Proust / B (Quaderni) (Proust) / c (Epifanie) (Machado) / F (Quaderni) / E (Quaderni) (JOYCE) / d (Epifanie) JOYCE / G (Quaderni) Sanguineti / D (Quaderni) / e (Epifanie) Simon / b (Epifanie) Brecht / C (Quaderni)

Dans ce complexe orchestral et vocal<sup>14</sup>, la mise en musique du fameux extrait «La jeune fille oiseau» de *A Portrait of an Artist as a Young Man* de Joyce (la pièce «d») occupe une place privilégiée et centrale dans l'ordre préféré de Berio. De plus, la texture instrumentale a été choisie de manière à assurer la pleine lisibilité du texte, la voix — généralement syllabique — s'adjoignant huit violons *con sordine* marqués *tutti, quasi senza suono, sempre*.

Pour Umberto Eco, — qui a collaboré à la conception de l'œuvre de Berio — cet extrait «La jeune fille oiseau» constitue le plus bel exemple d'épiphanie qu'on puisse trouver dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Le paradigme donc de ce que Joyce a décrit comme «une soudaine manifestation spirituelle surgissant au milieu tant des plus ordinaires des discours ou des gestes, que de la plus mémorable des situations intellectuelles»<sup>15</sup>. Eco ajoute: «L'épiphanie confère à la chose une valeur qu'elle n'avait pas avant de rencontrer le regard de l'artiste [...] une valeur nouvelle par une vision créatrice»<sup>16</sup>.

Dans son œuvre, Berio épiphane l'épiphanie. Sur fond d'accompagnement orchestral statique, il saisit l'instant, le fixe dans le musical et permet, par la variété des gestes de la voix, d'en dégager tout le sens et l'intensité. Chaque texte «épiphane» atteindra de même, à la manière de l'épiphanie joycienne, une autonomie de mouvement sans pour cela perdre son appartenance au scénario global de l'œuvre.<sup>17</sup>

Dans un commentaire au sujet de sa *Sinfonia* (1968/69), Berio soulignera l'importance d'une autre technique joycienne dans l'élaboration d'une de ses œuvres: la technique du «stream of consciousness». Cette technique, utilisée là où, dans le récit, l'auteur cherche à imiter la spontanéité de la pensée et à transcrire «tous les ferments conscients et inconscients qui errent dans l'esprit d'un personnage» (Eco) et qui permet, selon Berio, de franchir les limites de la continuité formelle traditionnelle et d'envisager la structure comme «processus»<sup>18</sup>, constitue un aspect important de la démarche compositionnelle de Bernd Alois Zimmermann.

#### IV

Plusieurs documents attestent de la récurrence de thèmes joyciens dans le discours de Bernd Alois Zimmermann dont la fascination pour la prose de James Joyce date du milieu des années cinquante. Zimmermann se réfère le plus souvent à technique du «stream of consciousness» et à ces deux figures joyciennes: la «Danse des Heures de la simultanéité» et le «Putting Allspace in a Notshall». La récurrence s'observe également dans l'emploi des fragments cités. Zimmermann cite la fin du monologue de Molly Bloom, dernier chapitre d'*Ulysses*, à trois

12 Interviewé par David Roth en 1976, Berio dit avoir découvert Joyce en 1957 avec Umberto Eco avec qui il effectue des recherches sur l'onomatopée au Studio di Fonologia à Milan et qualifie cet événement de très important, équivalent à la découverte de ses propres racines musicales en 1945 alors que le contrôle fasciste en Italie prend fin. Et cela bien que Berio ait, quatre ans auparavant (1953), mis en musique des extraits de *Chamber Music*. Voir «Luciano Berio on New Music: an Interview with David Roth», in: *Musical Opinion* 99 (1976), p. 549.

13 On se rappellera qu'ici Berio utilise un extrait de «Sirènes», le célèbre chapitre «musical» d'*Ulysse* dont il décortique les phonèmes, les mots, les bribes de phrases et qu'il manipule électroniquement.

14 La permutableté de l'ensemble, l'hétérogénéité des langues, et la pluralité des textures orchestrales et vocales, le tout dans un ensemble jalonné par une thématique littéraire et musicale unificatrice, rappellent bien sûr la démarche joycienne. Au sujet des liens sémantiques des textes et de leur «dramatique virtuelle» on consultera les propos de Luciano Berio recueillis par Ivanka Stoianova in: Ivanka Stoianova, «Luciano Berio: *Chemin en Musique*», pp. 170-71.

15 Selon la définition fournie par James Joyce dans *Stephen Hero* (publié en 1916), cité et traduit in Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 195.

16 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 201.

17 Mentionnons au passage que c'est cette même notion d'épiphanie qui guidera Tadeusz Baird dans l'élaboration de son œuvre *Musique Epiphanique* (1963). Pour Baird: «[cette œuvre] représente la tentative de transférer dans le musical les méthodes structurales joyciennes en ceci qu'il s'agit de bref moments, presque des manifestations émotionnelles involontaires [...] Le seul facteur déterminant la forme consiste en ces émotions qui apparaissent et disparaissent, qui passent rapidement», Tadeusz Baird cité in Alisair Wightman, «Tadeusz Baird at 50», in: *Musical Times* 119 (1978), p. 849. Notre traduction.

18 Voir «Luciano Berio on New Music», p. 549.



reprises: dans *Présence* (1961), dans *Antiphonen* (1961) et dans le *Requiem für einen jungen Dichter* (1969), et cite le monologue de Anna Livia Plurabelle (dernière partie de *Finnegans Wake*) dans le *Requiem*.<sup>19</sup>

La première référence connue à James Joyce dans l'univers zimmermannien date du 1er novembre 1956 alors que, dans une lettre à Eigel Kruttge, Zimmermann livre les bases d'un vaste projet d'oratorio.<sup>20</sup> La partie centrale de ce projet, rappelons-le, a pour fondement textuel les chapitres 3 et 4 de l'*Éclésiaste* auquel s'ajoutent, dans le sens d'une exégèse, «un flot ininterrompu de poésie, des temps les plus reculés jusqu'à aujourd'hui». Concernant la manière de réaliser dans le musical ce flot de poésie, où parmi les 11 textes proposés figure l'*Ulysses* de Joyce, Zimmermann explique:

Quant à sa structure, je me propose d'organiser cette section médiane à l'aide d'une adaptation de la technique du «stream of consciousness». Il s'agit de quelque chose d'absolument nouveau, et je voudrais disposer d'assez de temps pour mettre ces idées nouvelles dans un ordre de relation musicale approprié.<sup>21</sup>

La «nouveau», qui engendre la reconsidération de «l'ordre musical», réside dans la possibilité de réaliser en musique les caractéristiques de la technique du «stream of consciousness».

Ces caractéristiques définissent, selon la formulation d'André Topia, «un texte éminemment organisé, fortement codé et programmé jusque dans les plus petites unités, mais dont la loi d'organisation a été soigneusement camouflée par une fragmentation et même un concassage systématique»<sup>22</sup>. Elles définissent, en outre, un texte «capable de s'agréger toute une masse de matériau injecté d'autres espaces textuels sans que jamais son intégrité n'en soit menacé d'éclatement»<sup>23</sup>. Enfin, le «flux de conscience» permet de «capsuler» le passé (la mémoire) et le futur («shall») du «Putting Allspace in a Notshall») dans le présent.

L'essentiel de cette technique trouvera son écho dans le projet zimmermannien, sur le point d'être mis en œuvre à la fin des années 1950. Ce projet — dont les mécanismes citationnels constituent un aspect important et qui se veut un prolongement critique de la technique sérielle — a pour fondement le «pluralisme musical», une technique compositionnelle visant à transposer dans le musical une conception du temps comme perpétuelle simultanéité du passé, du présent et du futur (Sphéricité du temps).

Zimmermann fait souvent appel à Joyce dans ses commentaires à propos de son opéra *Die Soldaten*.<sup>24</sup> Le compositeur se dit fasciné par la conception dramatique de la pièce *Die Soldaten* de Jacob Lenz en qui il voit une sorte de précurseur de Joyce et loue «la forme si spécifique de scènes très courtes et apparemment incohérentes» qu'il perçoit «comme une anticipation, appliquée à l'art dramatique, de la technique du «stream of consciousness»».<sup>25</sup> Par ailleurs, il est séduit par «sa conception de l'unité de l'action intérieure [...] qui incita Lenz à se détacher de la règle [aristotélicienne] des trois unités [...] (unités de temps, de lieu et d'action) [...] et à mêler plusieurs actions dans une sorte d'anticipation de la «Danse des heures de la simultanéité» de Joyce [...]».<sup>26</sup> La présence de «scènes simultanées» dans *Les Soldats* découle ainsi, entre autres, de la mise en œuvre de techniques littéraires.

Mais la question essentielle pour Zimmermann résidait dans «la manière de mettre ces idées nouvelles (stream of consciousness / simultanéité) dans un ordre de relation approprié». Pour le compositeur, la clé se trouvait dans l'expression «Putting Allspace in a Notshall», tirée de *Finnegans Wake* et qui, dans son premier niveau de signification («mettre tout l'espace dans une coquille de noix») résume en quelque sorte l'entreprise

19 Au sujet de la poétique joycienne dans le *Requiem* on consultera Martin Zenck, «Gesture as a universal language: Die Bedeutung der Joyceschen Poetik in B.A. Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*», in: *Zwischen den Generationen: Bericht über das Bernd-Alois-Zimmermann-Symposium Köln 1987* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 155), édité par Klaus Wolfgang Niemöller et Wulf Konold, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1989, pp. 25-46.

20 Ce projet, on le sait, sera à l'origine de plusieurs œuvres et sa réalisation la plus fidèle sera le *Requiem*. Voir à ce sujet Dörte Schmidt, «Es ist genug...»: B.A. Zimmermanns «Ekklesiastische Aktion»: Opus summum oder opus ultimum? in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), pp. 121-154 et Klaus Ebbeke, «Hinweise zur Entstehungsgeschichte des *Requiem für einen jungen Dichter*», *Zwischen den Generationen: Bericht über das Bernd-Alois-Zimmermann-Symposium Köln 1987*, pp. 25-46.

21 Bernd Alois Zimmermann, lettre à Dr. E. Kruttge (1.11.1956), cité in Dörte Schmidt, «Es ist genug...» p. 124. Notre traduction.

22 André Topia, «Contrepoints Joyciens», in: *Poétique* 27 (1976), p. 354.

23 André Topia, «Contrepoints Joyciens», p. 359.

24 Bernd Alois Zimmermann, «*Les Soldats*», Texte traduit par C. Gaspar et C. Fernandez, in: *Contrechamps* 5 (1985), p. 41.

25 Bernd Alois Zimmermann, lettre à Werner Pilz (30.7.1958) in: «Bernd Alois Zimmermann: correspondance à propos des *Soldats*», Établie et traduite par Vincent Barras (*Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, Strasbourg: Musica 88 / Dernières Nouvelles D'Alsace / Contrechamps 1988), p. 125.

26 Pour Jean-Michel Rabaté (in «Joyce, Pound et Zimmermann», *Musica* 88: *Die Soldaten/Bernd Alois Zimmermann*, p. 164), l'expression «la danse des heures de la simultanéité» renvoie au Chapitre 15 d'*Ulysses* («Circé») où «Stephen Dedalus [...], est entouré de toutes les heures» qui sont venues danser avec lui sur le rythme endiablé du pianola [...]. Pour Laurence Helleu (in «*Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann», Thèse de Doctorat, Université Paris VIII, 1987, p. 59), Zimmermann renvoie ici au chapitre 10 («Wandering Rocks») où le cortège du vice-roi dans les rues de Dublin est décrit en 18 points de vue différents — disjoints spatialement mais simultanés dans le temps —. J'ajouterai que l'utilisation de cette expression provient probablement des trois références directes dans *Ulysses* (dont une dans l'épisode «Circé») au ballet du troisième acte de l'opéra *La Gioconda* de Ponchielli: la «danse des heures» (pour le repérage des références voir Don Gifford, *Ulysses Annotated*).



du roman.<sup>27</sup> Telle que citée par Zimmermann, cette expression sert et justifie son interprétation et son emploi de la méthode compositionnelle sérielle. Quand Zimmermann utilise une série tout-intervalle et symétrique (dans *Perspektiven, Die Soldaten, Présence* et *Dialogue/Monologue*, par exemple) engendrant une série de tempi servant à actualiser une pluralité de couches temporelles, il établit un ordre vertical de relation issu d'un code unique régissant macro- et micro-structures qui n'est pas sans rappeler la manière joycienne.

Par ailleurs, la nature des fragments cités dans l'œuvre de Zimmermann est tout aussi révélatrice de l'importance du modèle joycien dans l'univers du compositeur. D'abord, le geste citationnel zimmermannien est proche, en soi, des visées de Joyce. Bien que les citations (comme un des moyens de mettre en œuvre le pluralisme musical) occupent des positions stratégiques dans les œuvres de Zimmermann (i.e. que, d'une manière générale, elles ne tissent pas continuellement le discours), leurs sources sont, à la manière de Joyce, hétérogènes et sans distinction de genres, d'époques ou de média. D'autre part, certains thèmes principaux se dessinent dans l'ensemble de l'œuvre et s'actualisent par la récurrence d'un même citation dans plusieurs œuvres.

Il est impossible d'envisager ici l'examen de la symbolique se rattachant à l'emploi par Zimmermann de passages extraits des monologues de deux des plus importants personnages féminins dans la prose joycienne: Molly Bloom et Anna Livia Plurabelle. Mentionnons seulement que monologue de Molly Bloom — caractérisé par huit «phrases» sans ponctuation totalisant 2,500 mots et divisé en quatre parties qui chacune débute par le célèbre «yes» — constitue le paradigme de cette technique du «stream of consciousness» qui a tant fasciné Zimmermann.

Dans le trio *Présence* (1961), un ballet blanc en cinq scènes, Zimmermann choisit trois personnages issus de la littérature et les fait «monologuer/dialoguer»: Don Quixotte (violin), Molly Bloom (violoncelle) et le Roi Ubu (piano). La mise en scène de ces trois personnages, rappelant les trois personnages principaux d'*Ulysses* (Stephen Dedalus, Leopold Bloom et Molly Bloom), invite la comparaison avec le plan du roman, la dernière scène — et la plus longue — étant réservée à Molly Bloom.<sup>28</sup>

L'œuvre *Présence* est, par ailleurs, fidèle aux caractéristiques de la technique du «stream of consciousness» en ceci qu'elle construit une sorte de mosaïque dont les «moments», aux textures nettement différenciées et sujets à la prolifération, finissent par être liés dans un tout cohérent, régi par le code sériel et par le retour de certains «gestes» musicaux dans les cinq scènes. Ces «gestes» agissent de repères, un peu à la manière — pour prendre l'exemple le plus évident — de la réitération ponctuelle du «yes» dans le monologue de Molly Bloom.

Dans *Présence* (comme dans l'ensemble de l'œuvre de Zimmermann), l'utilisation simultanée de différentes couches de tempo, l'émergence de séquences de «tempo libre» à travers les tempi strictes (à la manière boulezienne) et l'utilisation de citations musicales personnifiant différentes périodes historiques, mettent en péril, à l'instar de Joyce, toute la notion traditionnelle et linéaire du temps, défient son irréversibilité et privilégient le temps intérieur. Le temps devient «sphérique», le temps devient personnage(s) et permet au compositeur de rendre sensible (sonore) des forces ordinairement insaisissables.

La virtuosité avec laquelle Joyce a su représenter le «flot temporel» dans toutes ses dimensions sera également au cœur de la fascination des compositeurs de la génération suivante pour sa prose, la démarche d'un compositeur comme Brian Ferneyhough en faisant foi.

\*

Mais, au terme de cette brève exploration, il est difficile de généraliser. Tout au plus peut-on observer la force inéluctable et la «présence» de l'œuvre de James Joyce dans l'univers de plusieurs compositeurs depuis les années cinquante et soixante et comment ce réseau de stratégies littéraires par nature hautement diversifiées aura contribué au renouvellement du matériau et l'affranchissement des cadres formels.

(Université McGill, Montréal)

27 Zimmermann a fait usage de cette expression à deux reprises dont l'une se lit comme suit: «Que signifie la conception dramatique de Lenz pour le compositeur? La réponse est déjà donnée: elle implique un agencement à partir d'un matériau réduit à l'essentiel. La méthode compositionnelle qui en découle, nous l'appelons «sérielle», ce qui signifie: «put allspace in a nutshell [sic]» (Joyce) [...]». Voir Bernd Alois Zimmermann, «Lenz, nouvelles perspectives pour l'opéra», traduit par Carlo Russi. *Contrechamps* 5 (1985), p. 38.

28 On peut ajouter ici que Stephen Dedalus a été comparé à Don Quixotte (voir Sydney Bolt, *A Preface to James Joyce*, Londres: Longman 1992, p. 61, et que Joyce fait allusion au roman de Cervantes à 5 reprises dans *Ulysse* (voir Don Gifford, *Ulysses Annotated*). Par ailleurs le plan d'ensemble d'*Ulysse* (chapitres 1-3 consacrés à Stephen, chapitres 4-15 consacrés à Leopold Bloom et chapitres 16-18 consacrés au retour d'*Ulysse/Bloom* vers Molly) aura peut-être été à l'origine du plan de *Présence*: les scènes 1, 3 et 5 étant sous-titrés respectivement (Don Quixotte), (pas d'Ubu) et (Molly Bloom).



## Tableau I:

Liste des compositeurs ayant utilisé des textes de James Joyce: 1909-1993 (mise en musique / matériau compositionnel / source d'inspiration).

SOURCES: CM = *Chamber Music* (1907); DU = *Dubliners* (1914); PA = *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916); UL = *Ulysses* (1922); PP = *Pomes Penyeach* (1927); EP = *Ecce Puer* (1932); FW = *Finnegans Wake* (1939)

Compositeur	Date	Source	Compositeur	Date	Source
Albert, Stephen	1977	FW	Creighton, Allan	?	CM
	1985	FW	Dallapiccola, Luigi	1949	PP
	1986	UL		1957-58	PA
	1988	FW	Davis, John Jeffrey	?	CM
	1992	EP	del Tredici, David	1959	CM PP
Allen, Creighton	1930	CM		1964	CM
Antheil, George	1925	UL		1965	PP
	1932	PP		1966	EP PP
	1933	CM		1984	PP
Averitt, William	1978	PP	Diamond, David	1938	CM
Avshalomov, Jacob	1957	CM		1942	PP
Baird, Tadeusz	1963	PA		1947	PA
Barab, Seymour	?	CM	van Dieren, B	1932	PP
Barber, Samuel	1939	CM	Dickinson, Peter	?	CM
	1947	FW	Dorati, Antal	1967	CM
	1969	UL	Eads, Rob	?	CM
Barrett, Syd	?	CM	Eaton, John	1986	CM
Bate, Stanley	1951	PP	Erickson, Robert	1962	FW
	?	PP	Evans, David	1976	PP
Bauer, Marion	?	CM	Feldman, Hazel	1935	FW
Bax, Arnold	1932	PP	Felter, Paul	1962	CM
	1943	FW	Ferris, Joann	1967	CM
Becker, John J.	1923	CM	Field, Robin	?	CM
Beckett, Walther	?	CM	Fine, Vivian	1933	PP
Berio, Luciano	1953	CM	Finney, Ross Lee	1952	CM
	1958	UL	Fox, Charlotte Milligan	?	CM
	1959/65	PA UL	Fox, J. Bertram	1926	CM
	1968/69	FW	Freed, Arnold	?	CM
Betts, Lorne	1951	CM	Freeman, John	?	CM
Beveridge, Thomas	?	CM	Fujisawa, Michio	1981	CM
Billingsley, William	?	CM	Genzmer, Harald	1965	CM
Bliss, Arthur	1932	PP	Ginsburg, Gerald	?	CM
Bond, Victoria	1990	UL	Goossens, Eugene	1929	CM
Bonner, Eugene	1924	CM		1930	PP
Bosseur, Jean-Yves	1975	FW	Grayson, Richard	1972	CM
Boydell, Brian	1936	PP	Graziano, John	?	CM
	1936/37	PP	Greenberg, David	?	CM
	1938	PP	Griffis, Elliot	1922	CM
	1944	CM		1953	PP
	1946	CM	Gruen, John	1953	PP
	1948	CM	Harley, James	1983	FW
Bridge, Frank	1925	CM		1983/86	FW
Brown, James	?	CM	Harrison, Dorothy	?	CM
Buchbinder, Hazel Felman	<1960	FW	Harrison, Sidney	1927	CM
Buller, John	1971	FW	Hart, Fritz	1938	CM
	1971	FW	Hartmann, Thomas de	1948	UL
	1972	FW	Hartzell, Eugene	?	CM
	1973	FW	Head, Michael	1961	CM
	1977	FW	Healey, Derek	?	CM
Burgess, Anthony	1971/82	UL	Henkemans, Hans	1992	CM
Bussotti, Silvano	1950-53		Hoddinott, Alun	1970	..
Caffrey, John G.	?	CM	Hodeir, André	1965-66	FW
Cage, John	1942	FW	Holloway, Robin	1973	PP
	1982	FW		1978	PP
	1982	FW	Holloway, Stanley	?	CM
	1983	FW	Hopkins, Bill	1964	PP
	1984	FW	Howells, Herbert	1932	PP
Calabro, Louis	?	CM	Huber, Klaus	1966-67	CM
Carducci, Edgardo	1932	PP	Hughes, Herbert	1932	PP
Carr, Peter	1977	CM	Ireland, John	1932	PP
Casanova, André	1968	CM	Jarrett, Jack	1964	CM
Citkowitz, Israel	1930	CM		1964	CM
	1935	CM		1964	CM
Clarke, Laurence	1959	CM		1964	FW
Corbett, Sumsion	?	CM	Kagen, Sergius	1950	CM
Coulthard, Jean	?	CM		1951	CM



Compositeur	Date	Source	Compositeur	Date	Source
Kalmus, E.	?	CM	Rochberg, George	1947	CM
Karlins, M. William	1982			1957	EP
Karpienia, Joe	?	CM	Roff, Joseph	?	CM
Karpman, Laura	?	CM	Rogers, John E.	?	CM
Kauder, Hugo	1955	CM	Rogers, Margaret	1987	FW
Kelly, Denise	?	CM	Rogers, Wayland	?	CM
Kelly, Earl E.	1940	CM	Roussel, Albert	1931	PP
Keulen, Geert van	1984	PP	Rubinstein, David	1990	CM
Kittleson, Carl	?	CM	Searle, Humphrey	1950-51	FW
Klotzman, Dorothy Hill	1963	CM	Seiber, Matyas	1946-47	UL
Koemmenich, Louis	1919	CM		1957	PA
Kunz, Alfred	?	CM	Serly, Tibor	1926	CM
Laporte, Andr.	1986?	CM	Sessions, Roger	1929	PP
Le Fleming, Christopher	1955	CM	Smith, Russell	?	CM
Lehmann, Markus	1986?	PP	Smith, William	1948	CM
Leibovitz, René	1965	PP	Spector, Irwin	?	CM
Lerdhal, Fred	1967-68	FW	Spencer, Williametta	1970	CM
Ley, S.	1958	CM	Stainbrook, Lisa	?	CM
Linn, Robert	1953	CM	Steele, Jan	1978	CM
Lombardo, Robert	?	CM	Steiner, Gitta	?	CM
Luening, Otto	?	CM	Stephenson, Dorothy	?	CM
Lydiat, Frederick	?	CM	Sterne, Colin	1953	CM
Machover, Tod	1980	FW	Steward, Robert		
Mann, Adoph	1910	CM	Stocker, Clara	?	CM
Manneke, Daniel	1984	CM	Strickland, William	1961	PP
	1984	CM	Suits, Paul	?	CM
	1984	CM	Susa, Conrad	1959	CM
	1984	CM	Sweeney, Eric	?	CM
Marsh, Roger	1977	FW	Szymanowski, Karol	1926	CM
Martino, Donald	1956	PP	Takemitsu, Toru	1981	FW
Mc Rae, Shirley	?	CM		1985	FW
McLennan, John Stewart	1959/64	PP	Taylor, D.	1992	UL
	1978	CM	Thompson, Weddy	?	CM
Meijering, Cord	1988	CM	Treacher, Graham	1963	CM
Mengelberg, Rudolf	1960	CM	Triggs, Harold	1935	PP
Mihaly, Andras	?	CM	Victory, Gerald	1954	CM
Moeran, Ernest John	1930	PP CM	Vries, Klass de	1980	FW
	1931	PP	Wagemans, Peter-Jan	1987	CM
	1947	PP	Ward, Robert	1951	CM
Murray, Michael	1989	PP	Weigl, Vally	?	CM
Nabokov, Nicholas	1957	CM	White, John	?	CM
	1957	PP	Wilcox, A. Gordon	?	CM
Naylor, Bernard	1963	EP	Wilson, Raymond	1932	
Nelson, Richard	?	CM	Wissmuller, Jan Christoph	1977	CM
Orr, Charles	1931	PP	Wood, Hugh	1966	UL
Palmer, Geoffrey Molyneux	1909	CM	Zender, Hans	1986	UL
	1921	CM	Zimmermann, Bernd Alois	1961	UL
Partch, Harry	1944	FW		1961	UL
	1955	..		1969	UL FW
Pattison, Lee	1926	CM	Zukofsky, Paul	1960	PP
Pawle, Ivan	?	CM			
Pellegrini, Ernesto	?	CM			
Pendleton, Edmund	1949	CM			
Perera, Ronald	?	CM			
Persichetti, Vincent	1959	PA			
Pierce, Alexandra	1983	CM			
	1983	PP			
	1983	EP			
Piket, Frederick	?	CM			
Pisk, Paul	?	CM			
Pitot, Geneviève	1948	CM			
Planchart, Alejandro E.	1984	CM			
Pope, Conrad	1976	CM			
Powell, Mel	?	CM			
Ramsey, Gordon	?	CM			
Read, Gardner	1950	CM			
Reed, Alfred	?	PP			
Reimann, Aribert	1989				
Reller, Paul	1985	DU			
Reutter, Hermann	1973	CM			
Reynolds, W.B.	?	CM			
Richards, Howard	1960	CM			
Rinehart, John McLain	1982	CM			
Ritchie, Tom	?	CM			